MUZYKA I ŚPIEW

MIESIĘCZNIK ARTYSTYCZNY

POŚWIĘCONY SPRAWOM MUZYCZNYM I ZAWODOWYM.

Nr. 20. Kraków, Czerwiec 1921. Rok IV.

WYCHODZI Z POCZĄTKIEM KAŻDEGO MIESIĄCA. — PRZEDPŁATA ROCZNA WYNOSI W CAŁEJ POLSCE MAREK 120·—.
Wszelką korespondencyę i przesyłki przedpłaty adresować należy:
ROMAN FEREK, KRAKÓW, UL. ŚW. TOMASZA L. 35, „GŁOS NARODU“.
Przedstawiciel redakcyjny i referent dla Wielkopolski: P. MICHAŁ TOEPFER, Poznań, ul. Małeckiego 11. II. p.

ŚW. AUGUSTYNA KSIĘGI O MUZYCE.

(Przełożył: Dr K. Xżę Lubecki)

KSIĘGA SZÓSTA.

W tej księdze z rozważania zmiennych liczb w niższego rodzaju rzeczach podnosi się duch do niezmiennych liczb, które są w samej niezmiennej prawdzie.

ROZDZIAŁ I.

Poprzednie księgi dla kogo zostały napisane i w jakim zamiarze?

1. Dosyć długo i rozwlekle i jakby wprost po dziecięcemu przez ksiąg pięcioro zatrzymywaliśmy się na śladach tych liczb, które dotyczą momentów czasu: którą to naszą pletliwość może łatwo usprawiedliwi w obliczu ludzi życzliwych ochotna praca; podjąć ją uważaliśmy za potrzebne nie dlaczego innego, jeno aby młodzieńcy lub jakiegobądź wieku ludzie, których Bóg obdarzył pięknemi zdolnościami, nie nazbyt prędko, lecz po niejakich stopniach, od zmysłów ciała i zmysłowych nauk, w których trudno im nie tkwić, zostali oderwani pod wodzą rozumu; i aby do jednego Boga i Pana wszech rzeczy, który bez żadnego pośrednictwa naturalnego jest władcą umysłów, przywiązali się miłością niezmiennej prawdy. Kto więc owe księgi czytać będzie, zastanie nas obcujących z duchem gramatyków i poetów, lecz nie w zamieszkaniu obranem, jeno w koniecznej drodze. Do tej zaś księgi, gdy przystąpi, jeżeli jak mam nadzieję i pokornie się modlę, Bóg i Pan nasz moim zamysłem i wolą opiekować się będzie i doprowadzić raczy do zamierzonego celu, wtedy zrozumie, że nie po nędznych posiadłościach wiedzie nędzna ścieżka, przez którą my teraz razem ze słabszymi, sami zresztą nie będąc zbyt silni, woleliśmy podążać, niż bez świetnych skrzydeł unosić się po wolnych przestworzach. Tak więc, o ile mniemam, albo żadnego wcale albo bardzo mały błąd przypisze nam każdy, kto należy do liczby mężów uduchowionych. Albowiem wszelka inna rzesza szkolna o gwarliwych językach i o prostackiej lekkomyślnej radości na hałas oklasków jeżeli przypadkiem wpadnie na niniejsze pisma, to albo wzgardzi niemi wszystkiemi, albo mniemać będzie, że jej wystarczy owych ksiąg pięcioro, tę zaś księgę, w której złożony jest owoc onych, albo odrzuci jako niekonieczną, albo odłoży, jakoby od koniecznych pośledniejszą. Pozostałych zaś, którzy do zrozumienia tego nie są wykształceni, jeżeli tajemnicami chrześcijańskiej czystej prawdy przepojeni ku jednemu i prawdziwemu Bogu płonąc najwyższą miłością, ponad owe dziecinnady lotem przelecieli, po bratersku napominam, niech się do nich nie zniżają, a gdy tutaj dopiero pracować rozpoczęli, niech swego spóźnienia nie żałują, bo drogi trudne i przykre dla nóg, mogą oni w locie, chociażby nieznane, przebywać. Jeżeli zaś tacy czytają, którzy ani nie mogą chadzać tędy niemocnymi i niewprawnymi

kroki, ani bynajmniej nie posiadają skrzydeł pobożności, na którychby ponad owe zaniedbania przelecieli, niechaj się nie wdają w uciążliwą sprawę; lecz niechaj w przykazaniach zbawiennej religji i w gnieździe wiary chrześcijańskiej umacniają swoje pióra, na których wznosząc się znoju i kurzu tej drogi unikną, pałając potężniejszem ukochaniem samejże ojczyzny, niżeli krętych ku niej drożyn. Dla takich bowiem te pisma przeznaczam, którzy oddani naukom świeckim, przenikają się wielkimi błędami i znakomite talenta marnują na bałamuctwach, nie wiedząc, co tam rozkosznego. Gdyby na to zwrócili uwagę, zobaczyliby, którędy ujść owych sideł i gdzie jest miejsce najbezpieczniejszej błogości.

ROZDZIAŁ II.

Liczby w dźwiękach iloraki-ego są rodzaju, oraz czy i czem być może jeden ich rodzaj bez innego? Pierwszy rodzaj liczb w samym dźwięku. Drugi rodzaj w samym zmyśle słuchacza.

2. *M.:* Dlatego ty, serdeczny przyjacielu mój, z którym teraz rozprawiam, abyśmy przeszli od rzeczy cielesnych do bezcielesnych, odpowiedz, jeżeliś łaskaw: gdy ten wiersz wygłaszamy „Deus creator omnium“ — to gdzie są te cztery jamby, z których się on składa, i dwanaście ich jednostek iloczasowych, to znaczy, azali tylko w dźwięku, który bywa słyszany, czy także w zmyśle słuchu w uszach u słuchającego, czy także w czynności wygłaszającego, czy też, ponieważ wiersz jest znany, wyznać trzeba, że te liczby są również w naszej pamięci?

U.: Myślę, że wszędzie tam, jakeś powiedział.

M.: A nigdzie nadto?

U.: Coby innego pozostawało, nie widzę, chyba może byłaby siła jakaś bardziej wewnętrzna i wyższa, z której owe rzeczy pochodzą.

M.: Nie o to ja pytam, czego należy się domyślać: dlatego jeżeli te cztery rodzaje tak tobie się wydają, że żadnego innego nie widzisz, który byłby równie oczywisty, rozróżnijmy te, jeżeli ci się podoba, we wzajemnym ich stosunku, i zobaczmy, czy one zachodzić mogą pojedynczo bez wzajemnego związku. Albowiem wierzę, iż nie zaprzeczysz, że zdarzyć się może tak, iż w pewnem miejscu istnieje pewien dźwięk o takichsamych odstępach i miarach z uderzenia w kruszec, albo w rynnie, albo w innem zderzeniu ciał, gdzie niema obecnego żadnego słuchacza. Co skoro naprawno dziać się może, izali oprócz owego pierwszego rodzaju, gdy to sam dźwięk zawiera te liczby, któryś inny z tych czterech się znajduje?

U.: Żadnego innego nie widzę.

3. *M.:* A cóż ten drugi, który jest w zmyśle słuchającego, może-li zaistnieć, jeżeli nie brzmi nic? Otóż ja nie pytam, czy owe uszy mają zdolność przyjmowania wrażeń, gdyby co zabrzmiało, której to zdolności im nie brak, jeżeli niema dźwięku: albowiem i podczas ciszy różnią się od głuchych; lecz pytam, czy one mają same liczby, chociażby nic nie brzmiało. Ponieważ co innego jest mieć liczby, co innego módz odczuć dźwięk podług liczby. Albowiem i jeżeli miejsce ciała, zdolne do czucia, palcem byś dotykał, ile tylko razy bywa dotykane, tyle razy daje się odczuć w dotknięciu owa liczba: i gdy bywa odczuwana, ma ją czujący: ale czy znajduje się, nawet gdy nikt nie dotyka, nie owo wrażenie zmysłowe, lecz liczba, oto podobne pytanie.

U.: Nie łatwobym odważył się powiedzieć, że zmysł nie posiada liczb takich w sobie ustalonych, nawet przedtem, zanim cokolwiek zadźwięczy: albowiem nie inaczej jużto ich zgodnością się pieści, jużto ich niestosownością się rozdrażnia. To więc właśnie, czemkolwiek jest, do czego mamy skłonność albo wstręt, nie przez rozumowanie, lecz z natury, gdy coś brzmi, nazywam liczbą samegoż zmysłu. Albowiem nie wówczas jest w uszach moich, gdy brzmienie słyszę, ta siła pochwały i odtrącenia. Wszakże uszy nie inaczej na dobre tony, jak na złe, stoją otworem.

M.: Bacz raczej, aby te dwie rzeczy nie zostały pomieszane. Albowiem jeżeli jakikolwiek wiersz jużto z przyspieszeniem, jużto z przedłużeniem bywa wymawiany, niema konieczności trzymać się tejsamej ilości czasu, aczkolwiek z zachowaniem tejsamej stóp zasady. Żeby więc samym swoim rodzajem uszy pieścił, to sprawia ta siła, zapomocą której w zestrojach upodobanie, a w rozstrojach obrzydzenie znajdujemy. Żeby zaś w krótszym czasie zmysłowo został odczuty, gdy prędzej, niż gdy powolniej bywa wygłaszany, od niczego nie zależy, jak odctrwania tonu, płynącego w uszy. Takowe więc odczuwanie w uszach, gdy ton w nie uderza, żadną miarą nie jest takiem, jak gdyby ton nie uderzał. Jak bowiem słyszeć różni się od tego, co jest nie słyszeć, tak różni się słyszeć ten głos od tego, co jest słyszeć głos inny. To więc odczuwanie ani dalej nie działa, ani pierwej nie bywa zatamowane; ponieważ ono jest miarą tego tonu, który je wywołuje. Odmienne więc jest w jambie, odmienne w trójkrótkim „tribrachys“; przeciąglejsze w przeciąganym jambie, krótsze w skracanym; żadne—w milczeniu. Jeżeli ono dokonywa się dzięki głosowi miarkowanemu liczbą, więc także i samo nieodzownie miarkuje się liczbą. Ani nie może istnieć, jeżeli nie współistnieje ton, jego sprawca: podobne jest bowiem śladowi, wywartemu na wodzie, który ani się nie tworzy przedtem, zanim ciało zanurzysz, ani nie pozostaje, gdy je usuniesz. Naturalna zaś owa siła, jakoby zdolność osądu, która jest obecna w uszach, nie przestaje istnieć podczas milczenia, ani nam jej nie przynosi ton, lecz on raczej przez nią bywa przyjmowany bądź to z pochwałą, bądź to ze wstrętem. Dlatego dwie te sprawy, jeżeli się nie mylę, należy odróżnić; i należy uznać, że liczby, które są w samej wrażliwości uszu, gdy się czegoś słucha, przy dźwięku przybywają, przy ciszy znikają. Z tego wszystkiego wynika, że liczby, które są w samym dźwięku, mogą istnieć bez tych, które są w słyszeniu, podczas gdy te istnieć bez owych nie mogą.

U.: Zgadzam się na to twierdzenie.

ROZDZIAŁ III.

Trzeci rodzaj liczb w samej czynności wymawiającego. Czwarty rodzaj liczb w samej pamięci.

4. *M.:* Uważ teraz ten trzeci rodzaj, który jest w samej praktyce i działaniu wymawiającego, i patrz, azali mogą być te liczby bez owych, które są w pamięci. Owóż i zachowując zupełne milczenie, możemy pewne liczby przebiegać myślą w tym czasokresie, w którymby także głosem zostały przebie-

żone. Rzecz oczywista, że one są w pewnej działalności umysłu, która ponieważ nie wydaje żadnego brzmienia ani uszom wcale nie daje się odczuwać, okazuje, iż ten rodzaj może istnieć bez owych dwóch, z których jeden jest w dźwięku, drugi w słuchaczu, gdy tenże słucha. Lecz pytamy się, czy istniałby bez pomocy pamięci. Chociaż jeżeli dusza temi liczbami działa, które znajdujemy w tętnie żył, zagadnienie jest rozwiązane: albowiem rzecz oczywista, że w działalności te liczby są i że co do nich nie posiłkujemy się pamięcią. Co jeżeli o tych ostatnich niepewnem jest, czy są z duszy działającego; o tych napewno niema najmniejszej wątpliwości, któremi działamy w duchu wspólnie i wzajemnie, że liczby są i w przestankach czasów i że dusza niemi w ten sposób działa, że nawet mogą pod wpływem woli odmieniać się w wielu trybach: a jednak do takowej działalności wcale nie trzeba pamięci.

U.: Wydaje mi się, że ten rodzaj może być bez trzech innych rodzajów. Aczkolwiek bowiem nie będę powątpiewał, iż dla utrzymania ciała odbywa się tętno i oddychanie; jednakże któżby się ośmielił zaprzeczyć, że to się odbywa za sprawą duszy? Których to objawów tok, jakkolwiek z powodu różności ciał, bywa u jednych szybszy, u drugich powolniejszy; to jednak, gdyby nie było duszy, która go sprawuje, nie byłoby go zupełnie.

M.: Rozważ więc i czwarty rodzaj, tych mianowicie liczb, które są w pamięci: otóż jeżeli je przypominaniem dobywamy, i gdy się innym myślom oddajemy, te znowu pozostawiamy, jakoby w swoich kryjówkach schowane, nie sądzę, aby było tajnem, że i one mogą być bez innych.

U.: Nie wątpię, że one istnieją bez innych, lecz jednak nie byłyby podane pamięci, gdyby nie zostały usłyszane lub pomyślane; tak więc chociaż po ich ustaniu pozostają, jednak zaznaczają się dzięki ich poprzednictwu.

ROZDZIAŁ IV.

Piąty rodzaj liczb w samym przyrodzonym sądzie zmysłów. Który z pięciu omówionych rodzajów liczb ma pierwszeństwo?

5. *M.:* Nie sprzeciwiam się tobie i pragnąłbym już badać, który ostatecznie z tych czterech rodzajów uważasz za najznakomitszy: chyba żebym przypuścił, podczas gdy o tamtych rozprawiamy, iż nie wiem skąd zjawił się nam piąty rodzaj, który jest w samym przyrodzonym sądzie zmysłów, gdy lubujemy się w równości liczb, albo gdy w nich są usterki, wzdrygamy się. Albowiem ja nie lekceważę tego, co zauważyłeś, że bez pewnych liczb w niem tkwiących, to poczucie nasze w żaden sposób nie mogło działać: czy może sądzisz, iż ta siła tak wielka należy do którego z owych czterech rodzajów?

U.: Ja mniemam, że ten rodzaj trzeba odróżnić od tamtych wszystkich. Ponieważ co innego jest dźwięk wydawać, co przypisuje się ciału; co innego słyszeć, czego w ciele dusza ze strony dźwięków doznaje: co innego zabawiać się liczbami, bądź to przeciąglej, bądź zwięźlej; co innego pamiętać je; co innego zaś o tem wszystkiem już to przychylny już to naganny, jakby podług jakiegoś przyrodzonego prawa, wydawać wyrok.

6. *M.:* Nuże teraz, powiedz mi, który z tych pięciu jest najcelniejszy.

U.: Ten piąty, jak myślę.

M.: Trafnie myślisz: albowiem nie mógłby o tamtych orzekać, gdyby sam nie był dostojniejszy. Lecz dalej zapytuję, który z czterech pozostałych najwyżej stawiasz?

U.: Ten zaiste, który jest w pamięci: bo widzę, iż tam liczby są dłużej, niż kiedy dźwięczą, albo kiedy bywają słyszane, albo kiedy są przedmiotem działania.

M.: Przekładasz więc sprawy nad sprawców: albowiem niedawnoś powiedział, że te, które są w pamięci, stały się dzięki owym innym.

U.: Nie chciałbym przekładać: lecz znów jakobyżbym nie miał przełożyć trwalszych nad mniej trwałe, nie wiem.

M.: Tem się nie powoduj. Albowiem nie tak jak wieczność nad doczesność powinny być przenoszone rzeczy dłużej trwające nad te, które rychlej przemijają: boć i zdrowie, choćby jednego dnia, zaiste lepszem jest, aniżeli słabość przez dni wiele. I jeżelibyśmy rzeczy pożądane do pożądanych przyrównywali, lepsze jest czytanie przez dzień jeden, niż pisanie przez wiele, jeśli tosamo w jednym dniu się przeczyta, co się przez wiele wypisze. Tak to liczby, które są w pamięci, chociaż dłużej trwają, niż owe, przez które zostały wyciśnięte, nie powinny być przekładane ponad te, któremi działamy, nie w ciele, lecz w duszy: i te i tamte bowiem przemijają, jedne przez ustanie, drugie przez zapomnienie. Lecz owe, któremi działamy, wydają się znikać, gdy my jeszcze nawet nie ustajemy, a to przez nadchodzenie następnych, a kiedy to pierwsze drugim, a drugie trzecim, i tak dalej, poprzednie późniejszym, przemijając ustępują miejsca, aż ostatnich dokończy samoż ustanie. Przez zapomnienie zaś, aczkolwiek zwolna, zaciera się razem więcej liczb: albowiem nie zostają one nietknięte ani przez czas niejaki. Co bowiem po roku, niech będzie wolno powiedzieć dla przykładu, w pamięci się nie znajduje, to już i po jednym dniu jest umniejszone: jeno nie daje się odczuwać to umniejszenie: a jednak nie fałszywie się tego dorozumiewamy, boć zaiste nie w przeddzień zakończenia roku nagle wszystko ulata: przeto łatwo pojąć, iż od onego czasu, w którym tkwi w pamięci, zaczynało zanikać. Stąd jest owo wyrażenie, które częstokroć mawiamy „Mało pamiętam", gdy coś przypominając sobie po upływie pewnego czasu powtarzamy, zanim całkowicie z pamięci ujdzie. Dlatego to obydwa te rodzaje liczb podlegają śmierci. Ale jednak słusznie przekłada się sprawcę nad sprawę.

U.: Przyjmuję to i uznaję. (C. d. n.).

Nowa metoda w nauce śpiewu.

„Zatem jutro punktualnie o godzinie 9-tej stawić się wszyscy w zakładzie sióstr (Dam angielskich) przy ulicy św. Heleny!" — Tak zakończył swój wykład metodyki śpiewu nasz zacny ks. kapelmistrz Engelhart. Wszystkie twarze drgnęły z zadowolenia, zrozumieliśmy bowiem, że chodzi o dawno przyobiecaną próbę naukową, aby praktycznie przysłuchać się temu, cośmy teoretycznie przez parę ostatnich lekcyj przerabiali, mianowicie mieliśmy wziąć udział w „n a u c e ś p i e w u w e d ł u g m e t o d y E i t z a". Naprawdę ciekawa to,

a może psychologicznie uzasadniona metoda. Jaki jej początek i ważniejsze zasady?

Karol Eitz urodzony roku 1848 w Saksonji, z zawodu nauczyciel muzyki i śpiewu w szkole wydziałowej w Eisleben, w czasie długoletniej praktyki doszedł do przekonania, że nasze nazwy nut do metodycznego nauczania śpiewu wielce są nieodpowiednie. Rozpoczął się zatem dla niego długi okres poszukiwań i doświadczeń, aby brakowi temu zapobiec i naukę śpiewu na nowe pchnąć tory. Rzecz to zresztą nie nowa, bo jeżeli choćby pobieżnie tylko zajrzyjmy do historji muzyki, przekonamy się, że już przed nim cały szereg innych uczonych nad niedoskonałością naszego abecadła muzycznego się zastanawiał. Gdy sam uczyłem się na pamięć muzycznego „a, b, c", nigdy nie przyszło mi na myśl to pytanie, jaka przeszłość tych nazw, jakie koleje? Bardzo ciekawa i wysoce interesująca jest ich historja. Pozostawiwszy na boku systemy i znaki starożytnych, stwierdzić można, że już około roku 700 po Chrystusie poczęto używać liter do oznaczenia tonów, a od X. wieku nazywano je początkowemi literami alfabetu, a, b, c, d, e, f, g, choć prawdopodobnie nie te same miały one znaczenie, co dzisiaj. O ile nam wiadomo Oddo z Clugny († 942) ustalił półtony między *b*, (=h) *c* i *e f*. W kilkanaście lat później Guido z Arezzo wynalazłszy system linjowy na oznaczenie wysokości nut, starał się również dać im osobne nazwy, a wziął je z hymnu na uroczystość św. Jana. Brzmią one: ut (do) re, mi, fa, sol, la, sa (później: si). Ponieważ ten nowy sposób okazał się podatniejszym do pouczania w śpiewie, przeto wnet znalazł zastosowanie we Włoszech, Hiszpanji, Francji, Belgji i krajach podległych ich wpływom naukowym. Jest on do dzisiaj w użyciu pod nazwą „solfeggio" lub „solmizacji".

Solmizacja ma tą wyższość nad abecadłem, że przyczynia się znacznie do wyrobienia dobrej wymowy i właściwszej intonacji z powodu rozmaitości samogłosek i spółgłosek, z których się składa. Potrzeba, żeby prócz nazwy tonu: c, d, e itd. mieć także śpiewne zgłoski, zrodziła jeszcze inne „s y s t e m y z g ł o s k o w e". W Belgji Waelrand (1517—1595) wprowadził swego czasu tak zwaną „bobizację", zatrzymując dotąd używane samogłoski, a zmieniając spółgłoski — zatem u niego skala nazywała się: bo, ce, di, ga, lo, ma, ni, bo. Inny uczony niemiecki Hitzler (1576—1635), aby przeciwstawić się poprzedniemu, zapoczątkował system „bebizacji": la, be, ce, de, mi, fe, ge, la". W następnym wieku kapelmistrz Graun (1701—1759) wynalazł nowy sposób nazywania, o tyle lepszy, że obejmował wszystkie samogłoski. Oto jego skala: „da, ma, ni, po, tu, la, be, da". Stanowiło to wprawdzie krok naprzód na polu metodyki, niestety prędko przeszedł on do historji. Utrzymał się jedynie system guidoński, który ze śpiewu rozciągnął swe wpływy i na muzykę instrumentalną i na klawjaturę, a dziś ogólnie w muzyce jest używany. Gdy z biegiem czasu wyrobiła się skala chromatyczna, poczęto półtony wyższe oznaczać zwykłą nazwą z dodaniem przymiotnika „diesis", a niższe „bemolle". Powstały w ten sposób tony i całe tonacje: „diesisowe" i „mollowe". Każdy jednak przyzna, że mając przed sobą skale guidońskie:

Do bemolle: do, re, mi, fa, sol, la, si, do = Ces dur
Do: do, re, mi, fa, sol, la, si, do = C dur
Do diesis: do, re, mi, fa, sol, la, si, do = Cis dur

i wyjmując z nich poszczególne trzy np. „fa", trudno nam oznaczyć, do której z trzech powyższych gam ton „fa" należy. Istnieje zatem w całym sposobie pewna niejasność, która w nauce śpiewu szczególniejsze budzi wątpliwości. — Ulepszony zaś system Grauna, przez usunięcie wyżej wskazanego braku zatrzymaniem raz wybranych spółgłosek, a dodawaniem zamiast zwykłej samogłoski, dla półtonów niższych końcówki „as", a dla wyższych „es".

Ces dur: das, mas, nas, pas, tas, las, bas, das
C dur: da, ma, ni, po, tu, la, be, da
Cis dur: des, mes, nes, pes, tes, les, bes, des

nie da się utrzymać, jako jednotronnie kształcący. W ostatnich łatach dr. Hullah, Anglik, w muzyce zapalony pedagog, w ten sam sposób, co Graun rozwiązał kwestję półtonów niższych i wyższych, uwzględnił jednak różne samogłoski i to z pewnem porządkiem. Za podstawę wziął nazwy guidońskie, lecz przy oznaczaniu krzyżyków; samogłoskę odpowiednio zmienił na jaśniejszą, przy bemołach odwrotnie, nieco ją przyciemnił. Przy tej operacji naturalnie nie udało mu się zużytkować wszystkich samogłosek, które jednakowoż do śpiewu są konieczne.

Jego system przedstawia się następująco:

Ces dur: du, ra, me, fo, sul, lo, se, du (samogłoski przyciemnione).

C dur: do, re, mi, fa, sol, la, si, do (samogłoski zwykłe).

Cis dur: da, ri, mis, fe, sal, le, sis, da (samogłoski jaśniejsze).

Doszliśmy wreszcie do tego punktu, że posiadamy na oznaczenie każdego tonu czy półtonu osobną nazwę „zgłoskę", złożoną ze spółgłoski i samogłoski, zdatną do śpiewu. Więc osiągnięto cel zamierzony? Po części tylko, bo choć istnieją osobne nazwy dla każdego tonu, choć mamy dokładnie określone poszczególne poszczególne tona; je, to jednak, czy również oznaczone są interwały pół i cało-tonowe, co oczywiście dla nauki śpiewu niepoślednie ma znaczenie? Musimy odpowiedzieć, że w tym względzie systemy wspomniane niczem nie różnią się od pierwotnego: a, b, c. Gdzie tamci stanęli, do tego nawiązuje prof. Eitz swoją metodę, zużytkowując doświadczenie swych poprzedników. Dwie rzeczy były mu jasne:

1) że solmizacja bardzo korzystnie wpływa na wyrobienie sobie pojęcia o wysokości tonów i przyczynia się zarazem do elementarnego zapoznania się z muzyką.

2) że solmizacja stała się doskonałym czynnikiem do łatwego uzyskania dobrej wymowy i sprawności w śpiewie, jak również do wykształcenia głosu.

Z historycznego przeglądu różnych sposobów solmizacji wynika, iż każda prócz cech dodatnich, posiada to w tym, to w owym kierunku pewne „minusy", a zatem nie odpowiadają całkowicie wymaganiom nowoczesnej szkoły.

Eitz postawił sobie za zadanie wynaleźć taki system tonowy, któryby możliwie jak najdokładniej określił nie tylko stosunek tonów pomiędzy sobą, ale żeby także najkrótszą drogą prowadził szkołę do celu — do samodzielnego śpiewania. Ustaliwszy

ten punkt jako cel swych usiłowań, po wielu eksperymentach doszedł do przekonania, iż jedyną metodą korzystną do nauczania śpiewu jest metoda „tonowo-słowna“, znana powszechnie w Niemczech pod nazwą „Eitzsche-Tonwort-Metode.

Na czem ona polega? Eitz, mając przed sobą pracę kilku stuleci, nauczył się:

a) że dziś jeszcze używane a, b, c, muzyczne żadną miarą do nauki śpiewu nie jest odpowiednie;

b) że wszyscy poprzedni mistrzowie dążyli do tego, aby nazwy nut nie były pojedyńczemi głoskami, lecz składały się ze spółgłoski i samogłoski — a więc, wnioskował, w tym składzie najlepiej nadają się do śpiewu;

c) że żadna z dotąd znanych metod nie oznaczała dokładnie, gdzie w skali znajduje się interwał sekundy wielkiej, a gdzie sekundy małej i dokąd ten ostatni prowadzi?

d) że nawet i te systemy, które do oznaczenia tonów użyły wszystkich samogłosek, (bo oczywiście wszystkich w mowie używamy, a więc i wszystkie do praktycznego śpiewu są potrzebne) w zastosowaniu swem kierowały się nie logicznym czy też naturalnym porządkiem, lecz najczęściej przypadkiem.

Jego system miał te niedomagania usunąć. Poczyna od budowy skali, której tony tak nazwał: Bi, To, Gu, Su, la, fe, ni, bi, w połączeniu zaś z nazwami chromatycznemi brzmią one następująco:

Tablica Eitza:

Użyte spółgłoski	N	B	*R*	T	*M*	G	S	*P*	l	*d*	f	*k*	n	b	r
Nazwy „tonowo-słowne“	Ne		Ri		Mo	Go		Pu		da		ke	ne		
		Bi		To		Gu	Su		la		fe		ni	bi	
			Ro		Mu		Sa	Pa		de		ki		bo	ro
Odpowiednie nazwy nasze	Ces		Des		Es			Ges		as		b	ces		
		C		D		E	F		g		a		h	c	
			Cis		Dis		Eis	Fis		gis		ais		his	cis

Przyglądnijmy się nieco powyższemu zestawieniu! Najpierw spostrzegamy, że do nazwania tonów użył Eitz wszystkich samogłosek w porządku naturalnym: a, e, i, o, u. Dalej, że spółgłosek wybrał nieco większą liczbę i to z tych, w wymowie i śpiewie najbardziej charakterystycznych. W jaki sposób uporał się z trudną kwestją oznaczenia całych i półtonów? Rzućmy jeszcze raz okiem na podaną tablicę, a zauważymy, że każdy interwał sekundy wielkiej, jest nazwany kolejno następującą samogłoską, zaś interwał sekundy małej przez powtórzenie tej samej samogłoski ze zmienioną jednakże spółgłoską. Tak w Bi (C) dur półtony są *e-f* i *h-c* i według Eitza zwą się „*Gu-Su, ni-bi*“; w To(D)dur *fis-g* i *cis-d*, a według niego: „*Pa-la, ro-to*“ itd.

Na pierwsze wejrzenie może się całość wydawać nieco zawiłą, lecz w rzeczywistości bardzo jest prosta. Zapamiętać należy gamę podstawową: „Bi, To, Gu, Su, la, fe, ni, bi“, — dodawszy do tego (dla czarnych klawiszów) pięć spółgłosek: r, m, p, d, h — mamy cały repertuar gotowy i możemy z niego dowolnie wyprowadzić wszystkie inne chromatyczne nazwy według następującej zasady:

Gdy dany dźwięk (podwyższamy / obniżamy) o pół tonu (krzyżyk / bemol), wtedy posuwamy się od samogłoski i spółgłoski, którą dany dźwięk był oznaczony, o jedno miejsce (naprzód / wstecz), i otrzymujemy nową nazwę dźwięku (podwyższonego / obniżonego). Zasada prosta. Dla przykładu: Stawiając przed ton Bi (C) krzyżyk, postępujemy do następnej samogłoski, którą jest „*O*“ i do następującej spółgłoski „*R*“ — tak powstanie nam nowa nazwa „*Ro*“ (Cis), która oznaczając sekundę małą pomiędzy Cis-D (nie zaś pomiędzy C-Cis, bo Cis prowadzi do „D“), ma zarazem samogłoskę wspólną z D „*R*o (Cis) — To (D)“. Naodwrót stawiając przed tonem „To (D)“ bemoł, musimy celem znalezienia odpowiedniej nazwy przejść do porzedzającej samogłoski, a więc do „*i*“ i do porzedniej spółgłoski „*R*“, skąd otrzymujemy nową nazwę obniżoną tonu: „*Ri*“. Ponieważ bemoł prowadzi zawsze do następnej nuty w kierunku obniżenia, w naszym przypadku do Bi (C), przeto znowu oba tony o sekundę małą od siebie oddalone, mają wspólną samogłoskę *Bi-Ri*. Że zaś tak Ro (Cis), jak Ri (Des) są co do dźwięku identyczne, także i ta właściwość znajduje w systemie Eitza uwzględnienie, a mianowicie: „Wszystkie równobrzmiące dźwięki, choć różne nazwą i pochodzeniem, mają wspólną spółgłoskę“ — w naszym przypadku: *R*o — *R*i.

Ta sama reguła służy do oznaczania podwójnych postępów w górę (Cisis) ♯) lub w dół (deses ♭♭). Cisis (=d) prowadzi do dis. „Dis“ nazywa się „Mu“, a więc w nowej nazwie znajdzie się samogłoska „*u*“, — ponieważ zaś „cisis“ co do brzmienia jest równe „D“, więc odpowiednia spółgłoska będzie ta z „To(D)“. Otóż Cisis metodą Eitza nazwiemy „*Tu*“. Podobnie „Deses“ — „*Be*“.

Czy te, powiedzmy sztuczki, mają jaką praktyczną wartość? W tej metodzie — tak. Eitz bowiem w śpiewie podobnie postępuje z uczniami, jak postępuje się i w innych przedmiotach, np. w historji naturalnej. Nauczyciel, chcąc dziecku objaśnić, co to jest słowik, pokaże mu najpierw tego ptaka, opisze dokładnie, wskaże wszelkie cechy, wyróżniające go od innych ptaków, a wreszcie, kiedy uczeń dostatecznie wykład sobie przyswoił, poda ogólne pojęcie, że ile razy u ptaka znajdują się wszystkie wymienione własności, ptak taki nazywa się „słowik“. Samo napisanie wyrazu „słowik“, to rzecz

podrzędniejsza. służąca tylko do utrwalenia i przypomnienia dziecku pojęcia, jakie sobie wytworzyło o słowiku. Eitz w nauczaniu śpiewu tą samą postępuje drogą. Rozpoczyna od jednego tonu, którego wysokość przez różnorodne ćwiczenia utrwala się w słuchu dziecka, — następnie do tonu przydaje nazwę, która tak ściśle spaja się z wysokością dźwięku, iż stanowi z nim prawie jedną, nierozdzielną całość, potem przechodzi do połączenia znanego dźwięku w drugim, dalej do akordu itd. aż dopiero (zależnie od uczni) po mniej lub więcej długim okresie nauki, utrwala dobrze znane pojęcia tonów zapomocą znaków zewnętrznych. zapomocą nut. Sposób to zupełnie różny od dotychczas praktykowanego, gdzie pierwsza lekcja poczynała się zazwyczaj graficznem przedstawieniem dźwięków i śpiewaniem skali. To zlanie się w jedno tonu z nazwą (m e t o d a t o n o w o-s ł o w n a) wyrabia z czasem w uczniach absolutne poczucie tonów (słuch absolutny), które wkońcu uzdalnia ich do samodzielnego odśpiewania, każdej melodji, którą się im przedstawi. czy to w formie nazw tonowych, czy też w formie muzyki pisanej. Dla przykładu przytoczę znakami słownemi Eitza najprostszą z naszych pieśni: „Kto się w opiekę“:

Takt 4: la - la la fe - la fe la Su fe la Su Gu
Kto się w o - pie - kę podda Panu swemu,
la - bi ni fe - la fe la Su fe la Su Gu
A całem sercem szczerze ufa Je-mu,
la la fe Su la - Bi
Szczerze ufa Jemu.

Gdybyśmy pieśni tej nie znali. powyższe znaki nie zawierałyby dla nas nic, coby nam mówiło o jakości melodji, podczas gdy dziecko, metodą Eitza wyszkolone, równocześnie, gdy odczytuje nazwy tonów, słyszy także ich brzmienie i jest zdolne bez dalszego namysłu całą melodję zaśpiewać.

Oto zamiary prof. Eitza i jego teorja; — a jak się przedstawia praktyka?

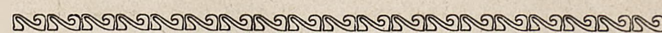
Punktualnie o godzinie dziewiątej stawiliśmy się w zakładzie Dam angielskich. Wprowadzono nas do obszernej sali gimnastycznej, gdzie zgromadzono uczenice wszystkich klas, abyśmy mogli wyrobić sobie ogólne pojęcie całej metodzie, od klasy I-ej począwszy, aż do klasy IV-ej. Przerabiano właśnie ćwiczenia w tonacji „To“ dur: klasy niższe z pamięci. wyższe także z nut. Trudno mi wszystko dokładnie wyliczyć, — w kilku słowach powiem swoje spostrzeżenia. Z tego, co o metodzie tej mówiono, spodziewałem się znacznie więcej od niej w jej praktycznych rezultatach. Jeżeli chodziło o nazwy tonów i trójdźwięków, (o skali w tym systemie nie wiele się mówi). wszystko postępowało dość sprawnie i gładko. Nawet i w trafianiu interwałów okazały wszystkie klasy zadziwiającą pewność, kiedy śpiewano w chórze; gdy atoli śpiewano pojedyńczo. różnie bywało. Siostra-nauczycielka, a szczególnie nasz ks. kapelmistrz różne podawali nazwy, a dzieci bez namysłu śpiewały tony, które sprawdzaliśmy na fortepianie. Wszystko się zgadzało z drobnemi w rzadkich wypadkach niedokładnościami. Im jednak postępowaliśmy dalej, zauważyłem, że coraz bardziej usuwał się uczennicom grunt pod nogami tak, że gdy przyszliśmy z akordów do melodji, a szczególnie do pieśni, braki okazywały się poważnemi. Dla obrony metody trzeba powiedzieć, że dziewczęta, jako bardziej lękliwe, zmieszały się obecnością tylu gości i dlatego niedostateczne dawały odpowiedzi, a prawdziwy powód leży może w tem. że metody Eitza trzymają się uczennice w szkole, — poza szkołą zaś śpiewają według starego „a, b, c“.

Bądź co bądź system Eitza w ostatnich latach wielu zyskał zwolenników, a bawarskie ministerstwo oświaty urzędowo wprowadziło go do szkół wydziałowych i średnich, choć, mówiąc nawiasem, nie wielu tylko do danego przepisu się stosuje. — na całą Ratysbonę zaledwie ta jedna szkoła. Jeśli jednak mam wierzyć słowom ks. profesora, to on zapewniał nas, że poszczególne jednostki osiągnęły tą metodą świetne wyniki.

Po upływie godziny, nie koniecznie pozyskani dla nowej sprawy, wracaliśmy do naszej pracy.

Niezależnie od tego, czy metoda Eitza odniesie zwycięstwo, lub śladem wielu poprzednich pójdzie w zapomnienie, sądzę, że o tym ruchu, zwłaszcza my muzycy, powinniśmy być poinformowani. abyśmy przypadkiem nie pozostali nazbyt w tyle. bo także i my w Polsce musimy brać udział w pracy umysłowej narodów, musimy przodować, lub przynajmniej iść na równi z innymi!

Ks. Antoni Śródka.



O śpiew liturgiczny.

Jakkolwiek nie należy być wielbicielem cudzego i wogóle zagranicy, nie poznawszy wpierw wartości swego, to w przedmiocie, którego ujemną stronę mam odwagę poruszyć, bez skrupułów od tej zasady możemy odstąpić. Przykład dobry, gdziekolwiek istnieje i znalazł zastosowanie, czy to u obcych, czy też nawet u wrogich nam sąsiadów, powinien być przez nas naśladowanym i do naszych potrzeb dostosowanym.

Pismo nasze interesuje i obejmuje grono zwolenników śpiewu i muzyki kościelnej, nie wychodzi daleko poza ramy sfer interesowanych, zaś poruszone kwestje mają charakter uwag zmierzających do naprawy i usunięcia tego wszystkiego, co jest niezgodne z przepisami o śpiewie kościelnym. Na poparcie tego twierdzenia posłużyć może zapowiedź, iż z najbliższym numerem naszego pisma rozpoczniemy druk pracy, dotyczącej śpiewów i intonacji kapłańskich, wobec czego przypuszczenia i insynuacje z innego punktu widzenia są pozbawione realnej podstawy.

Śpiewy i intonacje kapłańskie przy nabożeństwach liturgicznych pozostawiają u nas wiele do życzenia. Jeżeli zauważymy, że w świeckich seminarjach duchownych a także i zakonnych (z wyjątkiem kilku zakonów) nauka śpiewu kleryków ogranicza się tylko do pamięciowego wykucia melodji, to rezultat tej nauki doprowadzić może do takiego zaniedbania i zaniku, jakie dzisiaj napotykamy.

Corocznie wyświęcaną bywa pewna liczba kleryków, którzy przez cały czas pobytu swego w seminarjach nie ćwiczyli ani głosu ani ucha, bo przedmiot śpiewu kościelnego nie jest u nas uważanym za konieczną potrzebę do całkowitego wykształcenia kandydata, mającego sprawować urząd kapłański. Nic też dziwnego, że młodsza generacja rzucona na odległe nieraz posterunki parafjalne, nie posiadając ani teoretycznego, ani praktycznego wykształcenia, ani też wyrobionego poczucia piękna śpiewu kościelnego, zapomina szybko pamięciowo wyuczone śpiewy, zmienia dowolnie intonacje i nie

dba zupełnie o wykonywanie muzyki i śpiewu godnego kościoła.

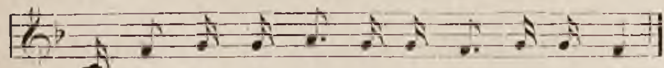
Inaczej jest zagranicą. Kandydat do stanu duchownego, nie zostanie dopuszczonym do święceń, jeżeli w przepisanym przedmiocie śpiewu kościelnego niedomaga, nie zostaje też dopuszczonym nawet do sprawowania funkcji djakona, jeżeliby nie potrafił odczytywać głosem lekcji lub intonować przepisanego „Ite missa est". Znajomość śpiewu kościelnego jest zagranicą jednym z kardynalnych warunków do uzyskania święceń kapłańskich. Wymagania znajomości śpiewu kościelnego, zaostrzone bywają znaczniej dla organisty i kierownika chóru, który prócz znajomości intonacyj, posiadać musi także znajomości wszystkich przedmiotów, dotyczących muzyki kościelnej i jej wykonywania. Bywa czasem, że djakon zapomni przypadkowo intonacji właściwej, przepisanej na dane święto i zaintonuje inaczej lub podobnie, wówczas organista zauważywszy pomyłkę nie odpowiada, czego nikt za złą monetę nie bierze, owszem, wypadek taki uważany bywa za słuszną karę wymierzoną djakonowi.

I djakon przy pierwszej lepszej sposobności odwdzięczy się organiście, jeżeli mu nie podda organem właściwej tonacji antyfony w psalmach nieszpornych; nie usłyszy organista intonacji, dopóki przepisanej modulacji, początku i zakończenia nie podda.

Istnieje więc wzajemna kontrola i przestrzeganie przepisów, prócz tego władza duchowna ustanawia któregoś z kapłanów komisarzem dla kontroli wykonywanej Muzyki kościelnej, który od czasu do czasu niespodziewanie przybywa do kościoła podczas nabożeństwa.

U nas jest jednak inaczej. Szukamy powodów upadku Muzyki kościelnej w organistach, w tych bezwzględnych wykonawcach woli przełożonych, którzy nieraz wbrew własnej woli zmuszeni są stosować na życzenie muzykę nie godną kościoła katolickiego.

Intonacje śpiewu liturgicznego pozostawiają wiele do życzenia. Weźmy tylko jeden przykład z nabożeństwa liturgicznego, t. j. śpiewanie „Per omnia saecula saeculorum" przed prefacją, a spostrzeżemy zwykle w rytmie i melodji następującą intonację:



Per o - mni - a sae - cu - la sae - cu - lo - rum

zamiast właściwej, przepisowo obowiązującej intonacji:



Per o - mni - a sae - cu - la sae - cu - lo - rum.

Powyżej przytoczony przykład może być tylko skromnym dowodem, jak dalece różnym jest śpiew w praktyce, od śpiewu liturgicznego obowiązującego, który w opiekę bierze kanon 1264 §. 1. nowego kodeksu mówiący: „leges liturgicae circa musicam sacram serventur".

Wszelkie jednak nawoływania do przestrzegania przepisów śpiewu liturgicznego, nie tylko nie odnosiły skutku, ale nawet usiłowania czynione przez zwolenników tegoż śpiewu, spotykały się zwykle z kontrakcją przeciwników. Dziś jednak sprawą tą zajmują się ludzie poważni, a dowodem tego może być artykuł zamieszczony przez Ks. R. Tomanka w „Gazecie kościelnej" z dnia 1 maja 1921 r., którego wyjątek przytoczyć należy:

Z dziedziny muzyki kościelnej.

1. Śpiew liturga.

Drugą piekącą sprawą to reforma na polu muzyki kościelnej u nas w Polsce, nie w tem znaczeniu, jakoby należało reformować, naprawiać muzykę samą; lecz zreformować należy sposób jej wykonania, czyli wprowadzić w czyn to wszystko, czego domagają się przepisy Kościoła i dawny prawomocny zwyczaj.

Nasamprzód śpiew liturga. Zdaje się, że tej ważnej sprawie zbyt mało poświęca się czasu i trudu w seminarjach duchownych. Śpiew liturgiczny, którego formę dokładnie określił Kościół, uważany bywa za coś pod- lub co najmniej drugorzędnego, stąd też traktuje się go po macoszemu. A przecież należałoby kleryków w ciągu czteroletniego pobytu w seminarjum zapoznać choćby w najogólniejszych ramach z chorałem, nauczyć ich, jeżeli nie z nut, to ze słuchu tych intonacyj i melodyj, które będą przez całe życie nucili podczas Mszy św. ku zbudowaniu lub zgorszeniu wiernych.

Nie jest to rzecz podrzędna, lecz ważna. Tak jak liturg wdziewa na się do Mszy św. z przepisu Kościoła ściśle oznaczone części ubioru liturgicznego, jak ubiera prośby w formę przez Kościół ściśle przepisaną, tak też powinien przy śpiewanej Mszy św. ubrać słowa w szatę dokładnie przez Kościół oznaczoną, czyli śpiewać poprawnie. Czy śpiewa według chorału rzymskiego, czy piotrkowskiego, ale niech śpiewa poprawnie i pięknie, niech sam nie próbuje komponować i poprawiać takich Augustynów czy Grzegorzów, niech się nie odważy wykoślawiać, przedrzeźniać i karykaturować według własnego widzimisię „treściwych, wyrazistych, wzniosłych, czystych, tchnących pokojem, miłych i prawdziwych melodyj świętych" (M. Vogt), bo to nietylko razi prostaczków, lecz wypędza z kościoła człowieka o małej nawet kulturze estetycznej, a cóż dopiero inteligencję, która ma wyrobione ucho, wydelikacone uczucie muzykalne i poczucie piękna.

Jak przykre robi to wrażenie, jeżeli liturg przy ołtarzu pieje lub beczy, połyka słowa, całe zdania, tak, iż się słyszy tylko jakieś głuche grzechotanie i ponury huk, wstrząsający nerwami i budzący niesmak, gdyż zabija w zarodku wszelkie skupienie, nabożeństwo i nastrój świąteczny! Powie ktoś: przecież jest tylu księży, którzy nie mają słuchu muzykalnego, nie mają wyrobionego głosu, jakże od nich wymagać poprawnego śpiewu? Przyznaję, są tacy, ale można było w czasie studjów w seminarjum słuch i głos u nich o tyle wyrobić, wyuczyć ich, choćby mechanicznie najpotrzebniejszych intonacyj i melodyj, żeby przy ciągłem uważaniu na siebie śpiewali znośnie. Ale jest wiele księży wybitnie muzykalnych, grających na różnych instrumentach, śpiewających poprawnie, bez zarzutu, nawet z pewną dozą artyzmu różne pieśni, arje z oper i operetek, popisujących się koncertowemi piosenkami, którzy jednak, gdy trzeba śpiewać przy ołtarzu lub w kościele, wykoślawiają, zmieniają samowolnie przecudne melodje chorału lub tworzą swe własne. Przyzwyczaili się do takiego wstrętnego i karygodnego „Schlendrianu", jak mówi Niemiec, i dyskredytują tak całą liturgię swem niedbalstwem i swą nonszalancją, która się mimowoli udziela i ludowi. Jedni przewlekają neumy chorału, dodając różne niesmaczne i brzydkie wywijasy, drudzy śpiewają, jakbyś drzewo rąbał, inni przebiegają nuty z chyżością samolotu, a to ma być akt uwielbienia Boga, in Dei gloriam et aedificationem populi! Chorał i jego melodje wymagają pięknego, płynnego deklamowania tekstu liturgicznego, on nie wlecze się jak gnuśna woda, ani nie skacze jak rwący potok, lecz posuwa się naprzód jak zrównoważona rzeka, tworząc większe i mniejsze fale.

Należałoby klerykom koniecznie podać elementarne choćby wskazówki o estetyce muzyki w ogóle, a chorału w szczególności, coś choćby o sposobie intonowania i zakończania deklamowanego sposobem choralnym tekstu liturgicznego; należałoby nakłaniać kleryków i księży do znośnego śpiewu.

Tak poważny głos kapłana i myśl w artykule tym zawarta nie powinna przebrzmieć bez echa. Czas już, aby raz zerwać naleciałości świeckie, usunąć przeszkody i wprowadzić to wszystko, co dotychczas zaniedbaliśmy. O radykalnej zmianie nie może tu być mowy, lecz od systematycznej pracy, od podstawy elementarnej już zacząć powinniśmy i możemy być przekonani, że nauka,

zrozumienie i praca nad poznaniem skarbów melodyj liturgicznych prędzej rozwiąże kwestję Muzyki kościelnej aniżeli polemika, dysputy i niewykonywane rozporządzenia. **R. F.**

Pieśń wieczorna.

Popłynęła pieśń wieczorna.
Jakiemś smutnem echem w dal,
Kołysała do snu kwiaty
I tłumiła serca żal.

Popłynęła pieśń wieczorna,
Po przez łany bujnych zbórz,
Po przez srebrne łąk opary —
I świetlanych smugi zórz.

Popłynęła pieśń wieczorna.
Cicho jej wtóruje dzwon,
Echo niesie hen w zaświaty,
Gasnącego śpiewu ton.

Popłynęła i.... przebrzmiała,
Głos jej drga wśród borów pól.
Czy ucichnie tak i minie
Złamanego życia ból?....

An-ka.

August Laugel.

O muzyce melodyjnej.

Są style w muzyce, jak w architekturze; tu pewne kształty, pewne linje określają charakter gmachów. tam gamma orzeka o stylu utworów. Bo gamma szykuje dźwięki, modeluje je i ustawia w estetyczne kadry. Przedstawmy sobie w kształcie linji prostej przestrzeń dzielącą każdy ton od jego oktawy, i na tej linji oznaczmy punktami pewne tony pośrednie, wypełniające przestrzeń ową, a każda kombinacja tych punktów wyobrażać nam będzie odrębną gammę. Gdybyśmy gammy takiej tonikę przyrównali do słońca, a inne jej nuty do planet, to z przemianą miejsca tych ostatnich zmieniałby się nasz planetarny układ, zmieniałaby się skala dźwięków.

Jednakże gamma nie jest tak niezmiennym kompleksem, jak układ planetarny; wprawdzie posiada ona niektóre stałe składowe części, ale i ma także pewną elastyczność. Rozmaite ludy i w rozmaitych wiekach inaczej wypełniali przestrzeń muzyczną, z pomocą innych przestanków sprzęgali tonikę z oktawą.

Teorja matematyczna wyjaśnia nam teraz w sposób racjonalny prawa budowy wszystkich gam, jakkolwiek zrazu nie wiedza, ale instynkt estetyczny rozmaitych szczepów ludzkich kierował ich układem. Bo z pośród wielu kombinacyj. iście racjonalnych i estetycznych, każdy szczep wybierał sobie inne, rządząc się w tej mierze swem rodowem poczuciem piękna, mniej lub więcej subtelnem, mniej lub więcej wykształconem. To też zaiste ciekawa jest analiza rozmaitych stylów w muzyce, a jeszcze może ciekawszem byłoby wyjaśnienie i usprawiedliwienie umiejętne każdego z nich, wyszukanie przyczyn, które je do życia powołały i przewodniczyły ich rozwojowi. Słabe nasze siły nie zdołają sprostać tak wielkiemu zadaniu; jednakże o ile jest to w naszej mocy, postaramy się i my tej analizy dokonać.

Ucho ludzkie z powodu, że doskonale odczuwa wszelkie górne tony, starało się od dawien dawna potworzyć gamy z najczystszych konsonansów; z tego to względu napotykamy wszędzie oktawę, kwintę, kwartę. Bo oktawa powtarza mocniej i dźwięczniej to, co ucho w słabszym stopniu odczuwa już w tonice; kwinta wprawdzie już nowe tony, ale jej pokrewieństwo z toniką jest za nadto bliskie i za nadto widoczne, aby którakolwiek gama mogła ją pominąć. Oktawa wzmacnia melodją, dodaje jej siły i dźwięczności, kwinta stanowi jej najprostszy i najbardziej naturalny akompaniament.

Jednak te nuty tak niezbędne i wspólne wszystkim gamom, nie mogą wyrazić wszelakich fluktuacyj muzycznej myśli; potrzeba jeszcze wypełnić czemśkolwiek zawarte między niemi przestanki. Owóż rozmaitość w wypełnieniu tych przestanków stanowi właśnie to, co nazwaliśmy różnicą stylów w muzyce. Każdy bowiem szczep, każdy niemal naród inne miał w tym względzie poczucie estetyczne. Więc podczas gdy tonika, oktawa, kwinta, a zresztą i kwarta, niezmienne, stałe i wspólne wszystkim gamom, stanowiły jakbý ich szkielet, przestanki, zawarte pomiędzy niemi, wypełniały się rozmaicie u rozmaitych ludów i tworzyły część zmienną i elastyczną gamy, rzec można odpowiednią indywidualnemu usposobieniu każdego narodu. Bo też i nie tak łatwo wykryć odrazu czystą tercją lub sekstę, to jest tercją i sekstę taką, których drganie w stosunku do drgania tonu zasadniczego miałoby się, jak 5 do 4 i jak 5 do 3. Niektóre narody przyzwyczajone są do szerokich, rozległych przestanków muzycznych; ich muzyka, zredukowana do szczupłej liczby nut, dąży śmiało, lekko i energicznie. Przecież dawne gamy gaelickie miały tylko pięć nut. Natomiast Grecy lubowali się w przestankach znacznie, że tak powiem węższych niż nasze; to też ich muzyka postępująca ćwierć tonami, nie ma dla nas żadnego wdzięku.

Myliłby się ten, ktoby mniemał, że rozwój muzyki zasadza się na rozmaitości gam lub na ich bogactwie diatonicznem; bo przeciwnie dosięgła ona — rzec można — szczytu rozwoju nie dalej, jak 200 lat temu, właśnie wtedy, kiedy się ograniczyła do dwóch gam: majorowej i minorowej. Bo i z dwóch rodzajów uszykowania dźwięków składa się sztuka muzyczna: z melodji, w której dźwięki dążą po kolei jedne za drugimi; i z harmonji, w której splatają się one pospołu i w tych splotach swoich dają powód do rozwoju nieskończenie potężnych efektów. Stąd też muzyka dzieli się na monoficzną i polifoniczną: monoficzną czyli j e d n o g ł o s o w ą, melodyjną, kiedy w kolejnym rozwoju frazy muzycznej dźwięki występują pojedyńczo, każdy z osobna; a polifoniczną czyli w i e l o g ł o s o w ą, harmonijną jest ona wtedy, kiedy odrębne dźwięki łączy w akordy, kiedy przeto w zbliżeniu, skupieniu, zmieszaniu rozmaitych tonów i przeróżnych instrumentów, szuka sposobów wyrażenia swej myśli. Melodja i harmonja uzupełnają się nawzajem, jednak każda z nich ma inne zasoby, inne przymioty, a stąd i inne potrzeby i wymagania. Muzyka monofoniczna, skromna, samotna. posiadająca nader szczupłe zasoby, starać się musi przedewszystkiem o wynagrodzenie w jakikolwiek sposób charakteryzującego ją braku rozmaitości. Natomiast muzyka polifoniczna, dyrygująca orkiestrą i chórami, wtedy tylko utrzyma porządek w tem mnóstwie tonów, jeżeli podda się sama rządowi niezłomnych praw i wszystkie swe rozkiełzane potęgi dźwięczne skupi wokoło stałego punktu.

Przez długie wieki ludzkość nie znała innej muzyki jak melodyjną; i dzisiaj jeszcze po za Europą innej nie znają. U Greków, u tego narodu wybranego pod względem artyzmu, melodja dosięgła najwyższego szczebla rozwoju. A jednak pierwotnie powstała ona nie jako sztuka niezależna, ale jako młodsza siostra poezji, jako skromna pomocnica deklamacji. Więzy te, któremi poezja zdołała ją zrazu skrępować, nie tylko jej odtąd nie opuściły, ale wpłynęły na jej charakter i pokierowały jej rozwojem. Bo też i dramat starożytny był zaiste czemś takiem, czego my sobie właściwie przedstawić nie możemy; wszystko było w nim sztuczne, prawie monstrualne, jak np. owe dziwaczne maski, które aktorowie wkładali na siebie występując na scenę. Każdy z nich zmieniał swój głos i starał się w deklamowaniu egzagerować intonacje mowy. Nowoczesny nasz gust odrzuca wszystko, co nie jest naturalne, co mija się z prawdą życiową; a jednak ilekroć aktor posuwa się do deklamacji, mimowolnie ulega prawom melodji i odpowiednio akcentuje swój głos, np. zniża go na kwartę przy końcu każdego frazesu i także na kwartę przy końcu zapytania. Talma i Rachel przegnali ze sceny francuskiej akcentowaną, śpiewną deklamacją dawniejszą; wszelako ucho gminu czuje widocznie jakiś instynktowny pociąg do muzyki deklamacyjnej, bo jej dotąd jeszcze hołdują teatra ludowe. — W dramacie greckim aktor nie miał prawa deklamować tak, jak mu się podobało, deklamacja nie była czemś dowolnem, ale ulegała pewnym prawidłom, a instrumenta muzyczne miały właśnie za zadanie utrzymać ją w ścisłych granicach. Poemat był wszystkiem; śpiew, lira lub flet służyły tylko do hamowania zapędów deklamacyjnych aktora, utrzymywały głos jego w granicach tonów pośrednich, ani zbyt niskich, ani zbyt wysokich. Śpiewano ody, hymny, lira akompaniowała w tragedjach i w poematach epicznych. To też służebność literacka muzyki starożytnej wyjaśnia nam przyczynę ubóstwa pierwotnych gam i prostoty pierwotnych instrumentów muzycznych. Pomijając bowiem ów monokord o jednej strunie, a mający kształt łuku, który Apollon podobno ofiarował Dianie, pierwsza lira, godna tej nazwy, składała się tylko z czterech strun, a więc z czterech dźwięków pośrednich, dostępnych każdej krtani; nie natężała przeto niczyjego głosu. Terpander do tych czterech strun dodał jeszcze trzy inne; powstała tedy gama o siedmiu tonach, której brakowało septymy do zupełnego podobieństwa z naszą gamą majorową. Septymę tę wprowadzono w czasie najwyższego rozkwitu sztuki greckiej, — i lira o ośmiu strunach zajęła miejsce heptakordu Terpandra, na którym jeszcze Pindar wygrywał.

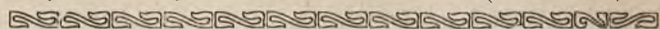
Odtąd przestrzeń muzyczna, zawarta w granicach oktawy, wypełniona została gamą, zwaną d i a t o n i c z n ą. Mamy ośm tonów ustawionych w szeregu; zaraz jednak na wstępie zanuważyć należy, że przestanki tych tonów nie są jednakowe. Dla uproszczenia, ośm tych rozmaitych przestanków nazwiemy *a, b, c, d, e, f, g, h;* ich szereg będzie wyobrażał gamę. Owóż jeżeli przestanek *a* pomieścimy, zamiast na początku, na końcu szeregu, otrzymamy gamę: *b, c, d, e, f, g, h, a;* jeżeli tak samo na koniec szeregu przeniesiemy przestanek *b*, otrzymamy gamę: *c, d, e, f, g, h, a, b.* W ten sam sposób przestawić możemy wszystkie inne przestanki i otrzymamy siedm rozmaitych szeregów, zwanych gamami, tropami albo trybami muzyki greckiej. Lecz dlaczego, pytam, nie mamy się zadowolnić pierwszym szeregiem? Poco mamy przestawiać te przestanki? Czyż pierwszy nie czyni zadość wszystkim potrzebom melodji? Zaiste nie czyni, a to z następującego powodu: melodja każdym razem, kiedy dąży nowym tropem, zmienia odległość siedmiu nót planetarnych od nuty głównej, słonecznej, od toniki; cała konstelacja dźwięków przybiera inny kształt, inny układ; a ponieważ cały dźwięk melodji polega na ocenianiu kolejnych przestanków muzycznych, przeto każdy trop nadaje jej odmienny charakter, inną rzekłbym okrasza ją barwą. Przy małej nawet znajomości muzyki ocenić możemy snadno różnicę między trybem majorowym i minorowym, jedynymi niestety, jakie posiada nasza muzyka nowoczesna. Natomiast Grecy odczuwali niewątpliwie wszystkie odcienia swych siedmiu trybów lidyjskiego (który był identyczny z naszym majorowym), jonijskiego, frygijskiego, eolskiego (który był identyczny z naszym minorowym), doryjskiego, miksolidyjskiego i wreszcie syntonolidyjskiego. Genjusz Hellady był przedewszystkiem genjuszem formy, kształtu, piękna plastycznego; a czemże jest gama czyli tryb melodji, jeżeli nie formą muzyczną. Muzyka Greków, pozbawiona pierwiastku harmonicznego, który jest jakby barwą, jakby kolorytem muzyki, szukała wynagrodzenia w rysunku melodji; parcelowała tedy przestrzeń muzyczną w najrozmaitszy sposób i pomiędzy toniką i oktawą tworzyła najprzeróżniejsze przestanki. W pracy tej kierował nimi niekiedy rachunek matematyczny, najczęściej zaś prosta przyjemność ucha, a wskutek tego ich wrażliwość muzyczna dosięgła nadzwyczajnej delikatności i precezji. Tłomaczy to nam, dlaczego melodja, pozbawiona wszystkich tych potężnych środków wyrażania uczuć i namiętności, jakich nam dostarcza harmonja, mogła jednak tak potężny wpływ na ich dusze wywierać. Wprawdzie i to uwzględnić należy, że ruch tonów w ich muzyce czysto melodyjnej był bardziej kapryśnym, bardziej swobodnym niż w naszej. My przyzwyczajeni jesteśmy słyszeć zawsze kilka dźwięków jednocześnie, przeto w każdem wrażeniu odczuwamy odrazu ich zgodność lub niezgodność; natomiast w melodyjnym prądzie dźwięki idą szeregiem, dążą po kolei, każdy osobno; a chociaż brzmienia ich splatają się prawie zawsze, bo nim pierwszy zupełnie ucichnie, drugi już brzmieć poczyna, jednakże do ocenienia ich powinowactwa wzajemnego ich zgodności lub niezgodności, pamięć niemało przyczyniać się musi. Myśl śledzi dźwięki, goni za nimi, bada rysunek utworu, a przyjemność, jaką w tej pracy znajduje, ma niewątpliwie coś w sobie wyższego od przyjemności wynikającej z hałaśliwego współbrzmienia wielu tonów w muzyce harmonijnej.

Starożytni każdemu ze swych trybów przepisywali inną wartość pod względem ekspresywności, to jest pod względem możności wyrażania pewnych uczuć lub pewnych namiętności. Platon dopuszczał w swej Respublice tylko tryb doryjski i frygijski, jako jedynie zdolne do wyrażania uczuć wyższych, prawdziwie męskich i prawdziwie szlachetnych. Lucjan każe Harmonidesowi, fleciście, mówić do Tymoteusza, swego mistrza, w następujący sposób: „Ty mnie nauczyłeś, jak grać powinienem, jak mam stosować się do chóru, jak w każdym trybie utrzymać miarę należytą i jak każdemu z nich nadać właściwy ruch; jak we frygijskim wyrażać zapał i entuzjazm, w lidyjskim szał bachusowy, w doryjskim powagę majestatyczną, a wdzięk i gracją w jonijskim". Rozumie się, że z tego ocenienia trybów niewiele potrafiliśmy wywnioskować; bo zresztą żeby poznać, jak ono mało samo przez się mówi, dość będzie przypomnieć, iż tryb lidyjski nie jest niczem in-

nem, jak naszą gamą majorową. Na nasze szczęście umiemy daleko dokładniej określić stosunek wzajemny rozmaitych trybów.

Wspólną ich cechą jest to, że wszystkie, oprócz lidyjskiego, mają septymę zmniejszoną, skróconą, to znaczy bardziej oddaloną od oktawy, niż nasza septyma gamy majorowej. Przypomnieć musimy, że oktawa jest tylko echem toniki i że przeto w brzmieniu jej nie występują żadne nowe pierwiastki, a tylko powtarzają się te, które już w tonice były zawarte. Z tego też względu nie oktawa, ale kwinta była podwaliną muzyki starożytnej. Gama starożytna powstała z szeregu kwint: lubo niektórzy, jak np. Aleksy Tiron w zajmującej swej pracy o muzyce greckiej, rolę tę przypisują kwarcie. („Etudes sur la musique grecque, le plain-chant et la tonalité moderne“ per Alix Tiron, 1866). Jednakże na poparcie naszego poglądu dość przypomnieć, że wszystkie utwory starożytne kończą się zwykle na kwincie, a nie na tonice, jak obecnie. Ponieważ zaś *tonacja* czyli widoczne powinowactwo tonów z toniką, będąca rzec można duszą nowoczesnej muzyki i wyłaniająca się bezustannie zarówno z dyssonansów, jak i z konsonansów, nietyle jest potrzebna i niezbędna w melodyjnej muzyce, co w harmonijnej, już z tego prostego względu, że nie tonika, ale kwinta stanowiła jej podwalinę; przeto też wszystkie tryby greckie mają jeszcze tę cechę wspólną, że brak im tonacji. Śladów tego braku dopatrzyć nawet można w utworach niektórych mistrzów, co stworzyli muzykę nowoczesną: napotykamy tam często całe fragmenta, kadencje lub frazy muzyczne sprawiające cudowny efekt melodyjny. W dziełach Bacha, Haendla i Mozarta gdzieniegdzie genjusz grecki budzi się, jakby z długowiekowego letargu i występuje do walki z genjuszem muzyki harmonijnej.

Tropy greckie uważać można jako kapryśną i dowolną mieszaninę naszych dwóch trybów: majorowego i minorowego. Frygijski waha się wciąż pomiędzy tymi dwoma; doryjski jest przesadnie minorowym i nadaje się jeszcze bardziej do wyrażania uczuć tajemniczych, niejasnych, smętnych. Niektóre tryby stosują się szczególnie do melodyj wstępujących, inne do zstępujących. Jednakże nie sądzę, aby wielki pożytek przyniosło szczegółowe badanie tropów greckich, albo też studjowanie wszystkich tych niezliczonych gam, co się wtłaczały po kolei pomiędzy wymienionymi powszechnie, jako główne i jedynie uprawnione. Nie będę tedy opisywał całego procesu przekształcania się i rozwoju muzyki greckiej od wieku Peryklesa aż do wojen macedońskich i dalej, a wskażę tylko w ogólnych zarysach, jaka myśl przewodniczyła temu rozwojowi i na jakie tory muzykę zawiodła; jednakże niepodobna nie zaznaczyć, w jaki sposób rozszerzało się stopniowo to, co nazwałem przestrzenią muzyczną i jak się wtłaczały rozmaite nowe satelity pomiędzy nuty dawnej konstelacji muzycznej. Zwłaszcza, że te nowe nuty, zastosowane w śpiewie, na kitharze i na flecie, nadały muzyce cechę bardziej łagodną; przestanki muzyczne zwęziły się aż do ćwierć-tonów *), przez co muzyka stała się przeciągłą, jakby leniwą, płaczliwą i mniej wyraźną; zniewieściała ona i upadać poczęła wespół z obyczajami. „W Lydji, pisze Anaksilas, pojawiają się z każdym rokiem nowe potwory w muzyce”, rozumiejąc przez to owe tropy, w których dowolnie mieszano najrozmaitsze dawniejsze tryby. Miejsce dawnych lir, o których kształcie i urządzeniu wnosić możemy z rysunków znajdujących się na starożytnych medalach, zajęły teraz kithary, podobne do nich, ale złożone z mnóstwa strun. Flet przedtem używany był tylko przez niewolników; jeszcze Arystoteles pisał: „byłoby hańbą, gdyby ludzie wolni grywali na flecie”. Wkrótce jednak potem wyznaczono nagrody flecistom i wznoszono im pomniki, tak jak przedtem tylko tym, którzy na kitharze grywali. Bo też ze wszystkich instrumentów flet najbardziej odpowiada muzyce melodyjnej. Dźwięki kithary jako nader bogate w górne tony, są już same przez się poniekąd akordami, gdy natomiast dźwięki fletu są bardzo ubogie w owe tony, a przytem tak miękkie i łagodne. (Dok. nast.).



Muzyka kościelna w Krakowie.

Zapowiedziana szumnie w dziennikach Muzyka kościelna podczas uroczystej pontyfikalnej Sumy na Wawelu z okazji Zjazdu Księży Biskupów, nie dopisała w zupełności.

Wybór kompozycyi mszalnej nie należał do szczęśliwych, albowiem kompozycja ta, oparta na sztucznych kombinacjach harmonicznych, mniej odpowiada charakterowi Kościoła. Powtarzanie kilkakrotne tekstu liturgicznego lub opuszczanie tegoż w śpiewach kościelnych, nie jest zgodne z przepisami obowiązującymi. Że tę a nie inną Mszę wybrano, przemawiała okoliczność, że chór wykonujący ją, miał ją już w repertuarze wyćwiczoną, a wybrano ją, ponieważ do wywołania bombastycznego nastroju zupełnie się nadawała.

Samo wykonanie przez śpiewaków wyszło bez zarzutu. Współudział w chórze przyjęli klerycy Seminarjum djecezalnego i Ks. Misjonarzy, którzy zmiennemi częściami Mszy, wykonywanymi unisono po gregorjańsku z organem, pięknie i równo przypominali uczestnikom nabożeństwa, że znajdują się w kościele katedralnym na nabożeństwie, nie zaś na przedstawieniu w „Teatrze Nowości“.

Nie brakło też i drobnych usterek, jak opuszczenia śpiewu na „Communio“, lub też nierówności w śpiewach kleryków, spowodowanych pomocą innych śpiewaków, nie wyćwiczonych w śpiewie kościelnym.

Podnieść należy, że praca Ks. Misjonarzy nad śpiewem kościelnym gregorjańskim coraz silniej się uwydatnia i życzyć jej należy jak najlepszego rozwoju, a wykonawcom wytrwałości w dalszej pracy.

* * *

Od dłuższego czasu zauważyć można w dziennikach krakowskich od czasu do czasu ukazującą się notatkę pod nagłówkiem „Muzyka kościelna“, zapowiadającą w pewnych kościołach śpiew bohaterskiego tenora, basa, sopranistki lub t. p.

Ostatnio słyszeliśmy w kościele OO. Dominikanów tenora, artystę-śpiewaka, produkującego się repertoarem Moniuszki i Gounoda, głosem wydawanym jakby z nadpsutego gramofonu. Nie jeden z uczestników nabożeństwa, słysząc taką produkcję, uczuł żal do OO. Dominikanów, że

---

*) Ton inne ma znaczenie w muzyce, a inne w akustyce. Akustyka, analizując dźwięki, wykryła, że każdy z nich składa się z mnóstwa elementarnych drgań; te pierwiastkowe drgania nazwała tonami. Zatem według akustyki każdy dźwięk jest akordem mnóstwa tonów, z których najniższy, dający nazwę dźwiękowi jest jego toniką czyli zasadniczym tonem, wszystkie zaś inne, jego górnymi tonami. Natomiast w muzyce tonem nazywa się przestanek dzielący kwartę od kwinty. Owoż ponieważ przestanek ten n. p. w gamie dur jest dwa razy większy od przestanka oddzielającego tercję od kwarty lub septymę od oktawy, przeto te ostatnie przestanki nazwano pół-tonami. W naszej muzyce półton jest najmniejszym używanym przestankiem. Natomiast Grecy używali jeszcze przestanków ćwierć-tonowych, a niektóre narody azjatyckie używają jeszcze i dzisiaj przestanków ćwierć-tonowych i trzeć-tonowych, gdy znów u dawnych Celtów cały ton był najmniejszym przestankiem. Jakby dla dopełnienia chaosu w tej nomenklaturze, w mowie potocznej i w muzyce nazywają każdy dźwięk, jakąkolwiekbądź nutę, wyrazem „ton“. To też mówią: „śpiewać z tonu b, z tonu as lub z tonu ais (t. j. a diesis)“ jakkolwiek b, as, ais, podług powyższej denominacji, nie są tonami, ale półtonami. We wszystkich tych razach myśl całego zdania tłómaczy znaczenie wyrazu „ton“.

zapowiedziana „Muzyka kościelna“ jest przeszkodą w wysłuchaniu nabożeństwa niedzielnego.

Występy w „Muzyce kościelnej“ w Krakowie są bardzo częste, do tego stopnia, że już o nich i poza Krakowem mówią, czego dowód stanowić może następujący urywek z „Gazety kościelnej“ z dnia 1 b. m.:

Dalej należy baczną zwrócić uwagę na to, by ludzie, nie znający istoty liturgii i śpiewu kościelnego, nie obierali sobie kościoła lub ofiary Mszy św. na widownię swych niefortunnych produkcyj, które muszą budzić niesmak i wstręt. Często czytamy w pismach: „Podczas Mszy św. odśpiewa zaszczytnie znany tenor lub alt, czy jakiś baryton jakieś solo z towarzyszeniem skrzypiec, potem będzie odegrane jakieś largo, solo czelowe lub skrzypcowe“ — a panie kwestować będą podczas tego koncertu na jakiś dobroczynny cel. Przytaczam wypadek konkretny: „W kościele OO. Kapucynów — tak brzmiała zapowiedź — (dnia 20 maja 1917 r., Dom. VI. post Pascha) w czasie Mszy św. o godz. 10 odśpiewa kwartet wokalny, złożony z pp. B. Walewskiego, J. Stępniowskiego, K. Kowalskiego i A. Mazanka następujące utwory religijne: „Ave Maria“, (kanon czterogłosowy) Kothego: „Sub tuum praesidium“, Schuberta: „Panie miłosierny“ i Gounoda: „Laudate Dominum“. Ponadto solo śpiewać będą: p. Stępniowski: Nowowiejskiego „Zdrowaś Marjo“ i p. Mazanek: Mendelsohna „Fragment z oratorjum Paulus“. — Ten program, zawierający takie nieliturgiczne potpourri kompozycji niby to religijnych, nadawałby się może do zboru protestanckiego lub na estradę koncertową, lecz nigdy, przenigdy, do kościoła katolickiego, do Mszy św. Jeżeli są takie wybryki możliwe w Krakowie, jeżeli to się dzieje na drzewie zielonem, cóż się z uschłem stanie? (Luk. 23, 32). Takich grubych niewłaściwości, wypływających nie ze złej woli, lecz z zupełnej nieznajomości zasadniczych pryncypiów liturgii i muzyki kościelnej, absolutnie tolerować nie można.

Sprawa takich i podobnych produkcyj kościelnych była nie jeden raz przedmiotem rozwagi tutejszego Ordynarjatu, zaś zapatrywanie się na takowe, określone zostało w następującej notatce, pomieszczonej na łamach „Głosu Narodu“ z dnia 21 kwietnia 1916 r.:

W sprawie Oratorjum. Z Ordynarjatu Książęco-Biskupiego otrzymujemy następujące pismo:

Książę Biskup dowiedziawszy się o urządzeniu produkcyj muzycznych w kościele OO. Dominikanów w dniu Wielkiego Czwartku wieczorem, poczuwa się do obowiązku publicznego ogłoszenia głębokiego ubolewania.

Zarazem zaznacza, że nie uważając kościoła za stosowne miejsce do urządzania produkcyj artystycznych na jakikolwiek cel, choćby dobroczynny, nie może zezwolić, by dochód z wymienionego oratorjum miał być przeznaczony na K. B. K.

Byłby czas najwyższy, aby wejście na chór dla produkujących się taką muzyką było zamknięte.

Ze spraw bieżących.

Z wielkiem zainteresowaniem przyjąłem do wiadomości zarządzenie krakowskiego Konsystorza, dotyczące nieukwalifikowanych organistów, lecz wstrzymałem się z komentowaniem tegoż, dopóki od p. redaktora nie zaczerpnąłem wiadomości źródłowych.

Od szeregu lat dochodziły do krakowskiego konsystorza skargi organistów na Ks. Proboszczów, z prośbą o rozpatrzenie sporów i wydanie odpowiedniego zarządzenia lub wyroku. Sprawy te, bardzo często przewlekały się niezmiernie długo, z powodu, że nawał pracy konsystorjalnej w czasie wojny był tak wielki, że jeden i ten sam referent miał przydzielonych kilka lub kilkanaście spraw. Załatwianie więc organistowskich spraw spornych listownie, interwencja lub przesłuchiwanie świadków było wielce utrudnionem, a jeżeli zauważymy, że zaszły nieprzewidziane okoliczności, jak przeniesienie referenta lub t. p., sprawa nie cierpiąca zwłoki kończyła się przedawnieniem. Chcąc tym niedomaganiom zaradzić, Książę-Biskup krakowski polecił jednemu z referentów (Ks. Prałatowi Wądolnemu) utworzenie Komisji, którąby po należytem zbadaniu i rozpatrzeniu sprawy organistowskie prawomocnie załatwiała. Życzeniu Księcia-Biskupa stało się zadość. Ksiądz prałat Wądolny zaprosił do siebie trzech Księży kanoników kapitulnych, tak że Komisję organistowską z ramienia Konsystorza reprezentowało czterech członków, w której przewodnictwo objął Ks. Prałat Wądolny. W ten sposób zebrana Komisja uzyskała wszystkie cechy prawne, zapewniające podstawę i egzekutywę jej zarządzeń, za poparciem najwyższej władzy djecezjalnej.

Należało utworzyć dalej drugą połowę członków Komisji, złożoną z delegatów organistowskich. Rzecz to niezmiernie trudna; jeżeli zauważymy, że organiści djecezji krakowskiej (a także i innych), idą zawsze samopas, bez oglądania się na współkolegów, bez idei i chęci do organizacji i jakiejkolwiek współpracy, to przyjdziemy do przekonania, że dokonać wyboru delegatów do Komisji organistowskiej mocą wyborów, przedstawiałoby się wielce skomplikowane.

Przewodniczący Komisji znając dokładnie te wszystkie szczegóły, nie odwoływał się do organistów o wybór delegatów, lecz zaprosił do Komisji trzech poważniejszych organistów, t. j. p. Flaszę, Garbusińskiego i Niepielskiego, oddając w ręce p. Flaszy sekretarstwo Komisji. Tak więc powstała druga połowa Komisji, złożona z gości zaproszonych, o charakterze tylko doradczo-pzywatnym.

Na jednym z posiedzeń owej Komisji, postawił członek tejże p. Garbusiński wniosek, ażeby Komisja nie zajmowała się sprawami organistów niekwalifikowanych. Wniosek ten znalazł poparcie i sankcję dalszych członków Komisji organistów, tak, że przewodniczący przychylił się do tegoż i wydał zarządzenie, którego treść i brzmienie cała Komisja jednogłośnie przyjęła, poczem wydrukowane i rozesłane zostało urzędowo rządcom parafij.

A zatem myślą przewodnią do postawienia tego wniosku, kierowały względy, aby organistom kwalifikowanym zapewnić prawdziwą obronę, tych zaś nędzarzy usunąć zupełnie, odmówić im nawet słowa obrony, za to, że za naszych poprzedników Ks. Proboszczów stali się organistami bez kwalifikacyj.

Komisja nie zdała sobie sprawy, że rozporządzeniem tem pobija obie kategorje organistów, albowiem rozporządzenie nie nakłada bezwzględnego obowiązku przyjmowania kwalifikowanego, podczas gdy niekwalifikowany mocą umowy „obejmującej wszystkie obowiązki i pobory“ może nadal zajmować posadę kwalifikowanemu. Któż więc będzie tak naiwnym, aby brał na siebie ciężary i kłopoty z organistą kwalifikowanym, tem bardziej, że ten może być angażowanym „ad libitum“ przełożonego. A zatem kwalifikowany czekać będzie, aż zbraknie niekwalifikowanych i wtedy z konieczności uzyska posadę.

Zapytać mi wreszcie wypada, co zyska Muzyka kościelna z racyi odmowy posłuchu niekwalifikowanym w sprawach ludzkich lub natury ekonomicznej? Czy Komisja może być pewną, że sprawy te nie zostaną gdzieindziej odzwierciedlone, gdzie stosunki parafialne używane bywają w walce przeciw Kościołowi lub korzystają z nich lewicowcy, usiłując osłabić zaufanie do duszpasterzy? Wszak wszelkie brudy powinno się wyprać w domu, aby na zewnątrz ukazać się w szacie czystej, bez zarzutu, a rolę tej „pralni“ spełniać powinna Komisja i do niej właśnie te sprawy należą.

Zamiast zupełnego eliminowania niekwalifikowanych, czyż nie należałoby roztoczyć nad nimi szczególniejszą opiekę i kontrolę, aby ich unieszkodliwić, albowiem wolność im pozostawiona będzie zawsze destruktywną nie tylko dla kwalifikowanych organistów, lecz dla całej idei, którą zamierzamy dla dobra Muzyki kościelnej przeprowadzić. Jeżeli zauważymy, że każda organizacja i każda zmiana prowadząca ku lepszemu spotyka się z oporem nierozumnych, to niekwalifikowani są najlepszym materjałem do sparaliżowania nawet najidealniejszych chęci i zamiarów.

Komisja pominęła najważniejszy szczegół, mianowicie wstrzymanie dalszej fabrykacji partaczy, nie zarządziła przymusu szkolnego dla młodych nieukwalifikowanych, lecz w dalszym ciągu zezwalać zamierza na dobrowolne zgłaszanie się do egzaminu, do którego złożenia żaden z nich nie ma ochoty. Usunięcie zatem niekwalifikowanych z pod kontroli i opieki stwarza obecnie nowy obóz „organistów“, którzy w dalszym ciągu tworzyć będą zaporę wszelkim działaniom do zmiany na lepsze opłakanych obecnie stosunków.

W czasach obecnych, kiedy cały ustrój państwowy, opieramy na zasadach demokratycznych, tworzenie Komisji z ludzi nie pochodzących z wyboru ogółu, jest wbrew ogólnym zasadom. Jeżeli burzyliśmy to wszystko, co za czasów zaborczych było nam narzucone i niewolnicze, to nie możemy dopuszczać do czegoś podobnego, aby bezmandatowi doradcy stawiali niedokładnie obmyślane wnioski, zmierzające nie do poprawy, lecz do pogorszenia stosunków.

Henryk Piołunek.

Muzyka kościelna godna polecenia.

Dr. Weinmann: Dzieje muzyki kościelnej. Znany ze swych prac i badań historycznych w dziedzinie muzyki prof. Ks. Dr. Weinmann, dziś dyrektor szkoły muzycznej w Ratysbonie, przez to dziełko wypełnił wielką lukę w literaturze muzycznej. Jak bardzo książka taka, traktująca rozwój muzyki kościelnej od jej narodzin, aż do odrodzenia pod kierownictwem niezmordowanego Ks. Dr. Fr. Witta, była potrzebna, wskazuje najwymowniej fakt, że w przeciągu kilku zaledwie lat została przełożona na 6 różnych języków. Na język polski przetłómaczył ją i cennym dodatkiem pod tytułem: „Muzyka kościelna w Polsce" zaopatrzył Dr. A. Chybiński. — Spodziewać się należy, że powyższe dziełko to samo znajdzie uznanie i tak pilnie będzie czytane u nas, jak w Niemczech, gdzie doczekało się już drugiego wydania. Kto ma nieco zainteresowania dla muzyki kościelnej, ten niech je bierze i czyta! **Ks A. Śr.**

Gnieliński Ks. Franciszek: „Chwalmy Pana". Nabożeństwo katolickie i śpiewnik kościelny dla użytku parafii rzymsko-katolickich.

Posłuchajmy, co sam autor w przedmowie mówi o swej książce: „Układając niniejsze dziełko, uwzględniłem przedewszystkiem potrzeby naszych kościołów parafialnych i szkół polskich. Umieściłem z tego powodu wszystko, czego w kościele lub w szkole jakiejkolwiekbądź potrzebujemy. Ponieważ Kościół nakazuje, żeby do śpiewu w czasie liturgicznego nabożeństwa używano tekstów, wyjętych z ksiąg liturgicznych i żeby podczas tych obrzędów śpiewano tylko po łacinie, przeto w pierwszej części umieściłem śpiewy chóralne, wyjęte z mszału rzymskiego (msze gregorjańskie), w drugiej zaś z Antyfonarza (nieszpory na wszystkie dni roku), w trzeciej modlitwy i śpiewy tak z mszału jak z graduału (śpiewy wielkotygodniowe, egzekwie, pogrzeby i t. d.), a w części czwartej wybór najużywańszych pieśni kościelnych polskich. Rubryki łacińskie, mające ważność dla organistów i śpiewaków, spolszczyłem, aby ułatwić zrozumienie tym, co nie znają języka łacińskiego".

Stąd wynika, że wymienione dziełko jest praktyczne i tam, gdzie śpiew liturgiczny już jest w użyciu lub tam, gdzie go się chce wprowadzić, może oddać pewne usługi.

Ks. A. Śr.

Nakładem „Dziedzictwa bł. Jana Sarkandra" w Cieszynie wyszły dwie broszurki, formatu kieszonkowego, bez nut p. t.:

Pieśni do Mszy św. na uroczyste święta i okolicznościowe, ułożone według mszału rzymskiego.

Nabożeństwo przy pogrzebach dorosłych, według rytuału.

Obie powyżej wymienione broszurki nabywać można w Cieszynie, w „Dziedzictwie bł. Jana Sarkandra".

KRONIKA.

W celu uprzystępnienia naszego pisma organistom ubogim a pragnącym pogłębić swą wiedzę, **zniżamy** abonament roczny do Marek **80·—.** Potrzebne jest w tym wypadku polecenie odnośnego Ks. Proboszcza.

Zjazd Księży Biskupów w Krakowie, przyjął między innymi deputację organistów, w której wziął udział p. Tomasz Flasza, ogólnie znany i niestrudzony działacz na polu Muzyki kościelnej i spraw organistowskich. Księża Biskupi przyjęli deputację bardzo życzliwie, a po wysłuchaniu postulatów zapewnili sprawie organistów poparcie i jak najpomyślniejsze załatwienie.

Konkurs muzyczny. Z powodu dwudziestoletniego istnienia Filharmonii warszawskiej, tudzież dla upamiętnienia życzliwej opieki, jakiej instytucja w tym okresie czasu doznawała od bar. L. Kronenberga, ogłasza zarząd Filharmonii konkurs (im. L. Kronenberga) dla kompozytorów wyłącznie polskich, na napisanie „Uwertury jubileuszowej" na orkiestrę z dwiema nagrodami w sumie 50.000 i 25.000 Mk. — Szczegóły, dotyczące terminu i miejsca nadsyłania utworów konkursowych będą wkrótce dodatkowo podane.

Wydawca i redaktor odpowiedzialny: Roman Ferek. Drukarnia „Głosu Narodu" w Krakowie.